

## Kafka y la minificción latinoamericana

Guillermo Siles

*Universidad Nacional de Tucumán*

### 1.

Como sabemos los escritos de Franz Kafka comenzaron a tener amplia difusión en Europa al finalizar la Segunda Guerra Mundial. La recepción en Latinoamérica coincide en general con la renovación del cuento y con una nueva concepción de la literatura fantástica. Entre 1930 y 1950 se publicó en la Argentina la mayor parte de la obra de Kafka. Inicialmente aparecen breves fragmentos en periódicos y revistas o relatos incluidos en antologías; la divulgación se afianza cuando el sello *Emecé* edita la totalidad de la obra en español. A la par, comienza a instalarse un campo de recepción crítica, a partir de la aparición de estudios y reseñas bibliográficas de críticos argentinos y extranjeros en la revista *Sur*. En este aspecto, son de particular relevancia los artículos de Ezequiel Martínez Estrada, publicados en *La Nación* y en otras revistas especializadas, aparecidos entre 1944 y 1960; recopilados, tiempo después, en el volumen *En torno a Kafka y otros ensayos* (1967). Por último, textos y notas breves de Jorge Luis Borges, redactados para los diarios *La Prensa*, *La Nación* y la revista *El Hogar*.

Julieta Jelin supone que estas mediaciones primigenias significaron la apertura de dos vertientes de lectura de la obra kafkiana. La primera corresponde a la adoptada por los colaboradores de *Sur* y, con ciertos matices, por Martínez Estrada. Esas lecturas, a partir de los años cuarenta, estuvieron en cierta medida condicionadas por la figura de Kafka construida por Max Brod y focalizaron su interés en lo biográfico, relegando a un segundo plano aspectos estéticos y formales, en favor de afirmar un punto de vista hermenéutico fundado en la trascendencia de ciertas ideas, valores, conflictos, considerados esenciales en la obra de Kafka y que delimitaban el espacio de lo estimado como 'buena literatura' o 'literatura alta'. El otro registro de lectura corresponde a Borges y está ligado a su afán de renovar el género fantástico, que culminaría con la escritura de los relatos incluidos en *Ficciones*, cuyo proyecto ya estaba esbozado en 1935, en coincidencia

con la publicación de su primer ensayo sobre Kafka. La interpretación borgiana opone resistencia a pensar los textos de Kafka en clave alegórica. Ambas vertientes, según la perspectiva de Jelin, propulsaron dos maneras diferentes de comprender los escritos de Kafka y generaron efectos significativos sobre la recepción productiva de su obra. A partir de dichas precisiones existiría la posibilidad de analizar la construcción de esos dos “kafkas” en un conjunto de ficciones pertenecientes a los años de la segunda posguerra.<sup>1</sup>

Por nuestra parte, correspondería agregar que en las letras mexicanas ha sido Augusto Monterroso el impulsor de una lectura renovada de Kafka, al renunciar a perspectivas biográficas y proponer una interpretación sustentada en ciertas claves humorísticas. Monterroso se reconoce a sí mismo como un gran lector de Kafka; en su breve ensayo sobre literatura fantástica en México asegura que la *Antología de la literatura fantástica*, compilada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo en 1940, y los libros de Kafka, que por esos años comenzaban a conocerse en español, ejercieron en él, en Juan José Arreola y sus compañeros de generación —un conjunto de autores sudamericanos y centroamericanos que por entonces vivían y comenzaban a publicar en México sus primeros trabajos— una indiscutible influencia. Esta tentativa se percibe en el hecho de que la literatura practicada en México en esos años comienza a desentenderse del realismo, deja de circunscribirse a lo autóctono, a los problemas de los campesinos y a la revolución, para abrirse hacia espacios más complejos en ambientes urbanos y en el territorio de la imaginación (ver Monterroso 2003: 71-72).

## 2.

En la economía de la literatura breve, según Adolfo Castañón (2000), operan dos procesos convergentes: la concentración y la miniaturización. Ambos confluyen en la concisión planteada por Borges y más adelante por Italo Calvino, a propósito de Borges, en la denominada “literatura al cua-

---

<sup>1</sup> La autora mencionada se refiere a los relatos de Ezequiel Martínez Estrada —*Tres cuentos sin amor*, 1956; *Marta Riquelme. Examen sin conciencia*, 1956; *Sábado de Gloria*, 1956; *La tos y otros entretenimientos*—, algunos cuentos de Julio Cortázar —*Bestiario*, 1951— y Silvina Ocampo —*La furia*, 1959 y *Las invitadas*, 1961—, y las novelas y relatos de Antonio Di Benedetto —*Mundo animal*, 1953; *Zama*, 1956; *El cariño de los tontos*, 1961; *El silenciero*, 1964 (Jelin 2010).

drado”. Para Castañón el procedimiento de miniaturización es complejo y no deriva de la concentración, la elisión y la alusión, sino que es resultado de conductas imaginativas, tales como cierta forma de enumeración donde cada elemento constituye un cuadro lleno de animada vida. La miniaturización es también ese devenir imperceptiblemente pequeño que Deleuze y Guattari identifican como uno de los rasgos de la literatura menor escrita por Kafka.

La miniaturización estaría ligada a los objetos: las cerillas de los mexicanos Julio Torri y Guillermo Samperio, los libros reales e imaginarios sometidos al resumen o la reseña efectuados por Borges (“El acercamiento a Almotásim”), los animales de las fábulas monterrosinas o los insectos (las moscas) de *Movimiento perpetuo*<sup>2</sup>, (la pulga) de *Pájaros de Hispanoamérica*. El proceso es múltiple y se efectúa en la repetición de motivos, en la alusión o en cifrados homenajes. Monterroso lee con fascinación *La metamorfosis* de Kafka en la traducción que durante años le fuera atribuida a Borges<sup>3</sup>, entonces decide rendir tributo a ambos escritores en “La cucaracha soñadora”:

Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una cucaracha (Monterroso 1990a: 33).

Detrás de la aparente sencillez y del juego verbal, el texto plantea una puesta en abismo reducida, focalizada en la figura del soñador-soñado y comporta la reescritura de “El sueño de Chuang Tzu”<sup>4</sup>. Además, instaaura el diá-

2 En este libro las moscas son un motivo recurrente que reaparece en otros textos; simbolizan el mal y según Monterroso “son Euménides, Erinias; son castigadoras. Son las vengadoras de no sabemos qué; pero tú sabes que alguna vez te han perseguido y, en cuanto lo sabes, que te perseguirán siempre” (Monterroso 1990b: 11). Las compara con la ballena de Melville o con el cuervo de Poe, que también alegorizan el mal en la literatura. Marcelo Cohen sostiene que “Papar moscas’ puede ser una actividad muy suscitativa. Monterroso, declarado adicto al ocio, no toma la frase sólo en sentido figurado. Para él la mosca es no únicamente la somnolencia dulzona o la señal de un fastidio levemente pesimista, sino un símbolo enigmático: lo que el tigre para Blake, la reducción negra de la ballena blanca” (Cohen 1992: 4).

3 Sobre el particular, hace algunos años, Fernando Sorrentino y Cristina Pestaña Castro comprobaron que la traducción no pertenece a Borges, ya que es idéntica a la de *Revista de Occidente* (1925). Fernando Sorrentino, en entrevista realizada a Borges, le consultó al respecto y el autor reconoció no haber traducido la versión publicada por Losada en 1938.

4 El tema de los sueños se vincula al pensamiento milenario del filósofo chino Chuang Tzu (s. IV a. C.), que sedujo por igual a Borges y Octavio Paz, quienes lo asimilaron a

logo con “La cena” (Monterroso 1991: 30-31), un fresco y mínimo relato, estructurado como anécdota de anclaje onírico, sólo que aquí el soñador ya no es Samsa o Kafka sino el propio autor. La cena transcurre en París, en la casa del escritor Alfredo Bryce Echenique, luego de un congreso mundial de escritores. Entre los invitados se encuentran Franz Kafka, Monterroso y su esposa, Bárbara Jacobs. Franz traía una tortuga para regalar en honor a la celeridad con que se había desarrollado el congreso. Luego de una serie de dificultades, obstáculos y dilaciones, Franz no llega a destino debido a una confusión. Toca el timbre en un apartamento contiguo, entonces, avergonzado por el equívoco y atribulado por la culpa de haber molestado al vecino en horas de la noche pone una excusa y decide no entrar.

Los homenajes de Monterroso implican una reflexión sobre el humor concebido como forma de realismo, el caso inverso al de Kafka. Según él la gente no se da cuenta del gran humorista que es Kafka porque “sus exegetas se han ocupado más de sus diarios, de sus cartas, de su tuberculosis y de su mala relación con el padre, que de examinar y gozar de sus obras sin toda esa contaminación” (Monterroso 1989: 42). En forma paralela, los homenajes sirven de excusa para la reflexión sobre el hecho literario, una preocupación constante que se profundiza a partir de *Movimiento perpetuo* y se prolonga en *La palabra mágica* (1983), *La letra e* (1987), *La vaca* (1998) y *Literatura y vida* (2003).

En el contexto de la literatura argentina, *La sueñera*<sup>5</sup> de Ana María Shua postula una poética del sueño que impregna la realidad reconocible y la transforma, de modo imperceptible, en un mundo onírico o de pesadilla, al descubrir para el lector situaciones que conjugan tanto el horror como el humor absurdo. El texto evidencia una doble filiación (kafkiana y borgiana). La primera se manifiesta en el epígrafe tomado de la obra de Max Brod y en referencias explícitas en el cuerpo textual. La segunda, en la concepción poética del libro ligada a la idea, tan reiterada por Borges, de que existimos en la medida en que somos soñados por alguien.

---

la cultura latinoamericana en la década de 1950. El relato apareció en la antología de Borges y Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios* (1953).

5 El título fue tomado del poema de Borges “La fundación mitológica de Buenos Aires”, cuyo inicio es la pregunta: “¿Y fue por este río de sueñera y de barro / que las proas vinieron a fundarme la patria?”. La autora declara: “En un diccionario de argentinismos encontré el significado de ‘sueñera’, que no todos los argentinos conocen. Tener ‘sueñera’ es tener sueño, ganas de dormir. Lo curioso es que muchos (sobre todo en el extranjero) le dan a la palabra el significado incorrecto de ‘soñadora’, o ‘mujer que sueña’”. (Dahl Buchanan 2001: 315).

## 3.

La estructuración en serie no es propiedad exclusiva y funcional de un libro, como en este caso, dado que una serie puede, por mediación del proceso de lectura, generar otros encadenamientos (mayores o menores) dentro de un libro o fuera de él, en diálogo con otro(s) texto(s) y libro(s), o entablar vínculos entre apartados específicos o secciones bien diferenciadas de un volumen en particular, o de varios volúmenes entre sí. La productividad y los usos de estas relaciones en la instancia de lectura son altamente complejos, pero el problema se ilumina, en parte, cuando pensamos en la relevancia conferida a las antologías, ya que los antólogos agrupan fragmentos, elaboran series con el ánimo de legitimar el corpus seleccionado. De esa manera se llega a configurar subsistemas dentro del sistema genérico más vasto.<sup>6</sup> Pensemos también en el diálogo intertextual entre libros y entre literaturas mediante reconocidos mecanismos (simulacro, alusión, parodia, pastiche).<sup>7</sup>

La heterogeneidad del corpus de microrrelatos, las articulaciones móviles que posibilitan agrupamientos de textos diversos, de autores diversos, de culturas distantes en el espacio y el tiempo, desalojan la imagen del libro entendido como totalidad y engendran, en cambio, la idea del fragmento y de la serie, indisolublemente asociados, funcionando en redes de sentidos —el libro infinito de Borges—, en la figura de una constelación de series<sup>8</sup>.

La influencia de Kafka es perceptible en Borges y también en Monterroso que rescata el humor kafkiano tan poco explorado por la crítica. Tanto estos dos autores como Juan José Arreola, reaparecen en el universo de los sueños recreado por Ana María Shua en *La sueñera*, territorio de

6 Un sistema genérico es, por ejemplo, la novela y a los subsistemas lo conforman las variantes: novela epistolar, psicológica, histórica, policial, etc. El microrrelato, en tanto sistema, igualmente contiene multiplicidad de realizaciones que configuran subsistemas.

7 Como se advertirá en las páginas que siguen, nuestra propuesta es deudora de los postulados de Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre el rizoma y conceptos tales como polifonía (Mijaíl Bajtin), intertextualidad (Julia Kristeva) y el de escritura como palimpsesto (Gérard Genette).

8 La constelación de fragmentos y series es un instrumento útil para delimitar fronteras dentro del género y fuera de él. Sirve para incluir o excluir textos de la órbita genérica, para agregar o desagregarlos de un libro. Opera por semejanzas, variaciones, repeticiones y diferencias. La figura de la constelación de series posibilita subvertir la idea tradicional de autor y de obra; nos permite atravesar límites geográficos y culturales, y nos ayuda a organizar una cantidad de relaciones (genealogías, tradiciones, parejas, ciclos, series y otros recortes fragmentarios) en la instancia de lectura.

libertad, de simultaneidad en donde toda ocurrencia o paradoja es posible. Monterroso, en una entrada del “diario” *La letra e*, relata:

La verdad es que Kafka me ha acompañado desde hace mucho tiempo, y que me gusta recordar que allá por 1950 un grupo de escritores, entre los que se encontraba Juan José Arreola, más tarde su admirador incondicional, habíamos instituido un premio de 25 pesos (moneda nacional) para quien fuera capaz de leer *El proceso*, y de demostrarlo; o de releer las aventuras del adolescente Karl Rossman en *América* (mis preferidas); o evocar las ocasiones en que he estado en Praga y he ido a ver con cierta fascinación el segundo piso en que Franz vivió con su familia y en cuya esquina hay una cabeza de hierro suya con dos flechas. Y desde ahí, desde un ángulo propicio, contemplar el castillo, allá lejos pero al mismo tiempo cercano, imponente y misterioso; y después ir a la casita de la calle de los alquimistas, en la que ahora se sabe que Franz no vivió y que antes era conmovedor imaginar cómo era la casa en que había vivido ascéticamente y escrito sus interminables postergaciones (Monterroso 1987: 10).

Finaliza el comentario diciendo, con elegante humor, que aprovechó una pregunta del público para declarar “en serio y hasta con énfasis” —escribe Monterroso— que en el pleito de Kafka contra el padre, él estaba a favor del padre.

A Monterroso y a Arreola les conmueve la potencia de la postergación y el sentido de la espera en la obra de Kafka. Tal vez por este motivo, Arreola le rindió tributo en “El guardagujas”, relato concentrado en el discurrir de la conversación entre el empleado de ferrocarril y un viajero sumido en la angustiosa espera de un supuesto tren, que tal vez nunca llegue a abordar. Borges, otro hito en la constelación, escribe en el prólogo a *Confabulario*: “la gran sombra de Kafka se proyecta sobre el más famoso de sus relatos, ‘El guardagujas’, pero en Arreola hay algo infantil y festivo ajeno a su maestro, que a veces es un poco mecánico” (Arreola 1985: 7).

Este recorrido disparado hacia otros puntos de nuestra constelación nos ha permitido dibujar una figura aproximada en el universo de los sueños, en las ficciones y fuera de ellas (la anécdota, el comentario, un prólogo) para retornar al texto/sueño de Shua, con el número 212, nostálgica y tierna evocación del cuento de Arreola. En esta versión la repetición opera por reducción y modificación del original en el simulacro de copia, en el sentido de que el texto no se atiene a la simple imitación sino que operan en él la alusión y la transformación:

Esperando la llegada del tren en la mitad del campo, vestidos de domingo, conversando, compartiendo el contenido de las cestas, sin preocuparse por la

ausencia de terraplén, de durmientes, de vías, con la gozosa, silenciosa certeza de que ningún absurdo tren vendrá a quebrar las dulzuras de la espera (Shua 1996: 86).

La modificación afecta por igual al cuento, tanto temática como formalmente, no sólo porque altera su estatuto genérico —es decir, deja de ser cuento y la repetición, abreviada y concentrada, supone la transformación del cuento en microrrelato— sino que también el sentido de la espera abandona su carácter angustioso. El viajero de Arreola, ansioso de abordar el tren, pregunta y pregunta a su interlocutor la razón de la tardanza; el guardagujas, por su parte, esgrime infinidad de argumentos, hasta agotarlos, con el único fin de prolongar el tiempo de espera. La postergación en el relato no se experimenta, en absoluto, como “las dulzuras de la espera” ni tampoco la amabilidad del guardagujas atenúa la angustia, que provocan en el viajero las dilaciones argumentativas de aquél.

A raíz de las mutaciones experimentadas en el simulacro de copia, consistentes en alterar la índole genérica y hacer diferir el sentido del original, es admisible interpretar la respuesta irónica del texto, que alude a los dos personajes sin nombrarlos, compartiendo la conversación, despreocupándose de aquello que no existe. Tal vez asumiendo con sabiduría y sin sobresaltos que la espera se sitúa en una dimensión utópica, porque el tren no tiene posibilidades concretas de arribar a destino. Desprovista de la intrincada argumentación, la copia desfigura, por un lado, la densidad de los diálogos que tornan insostenible la realidad de la postergación y, por otro, la desoladora experiencia del absurdo en el original. La copia, entonces, pierde el carácter de copia y se constituye en simulacro de copia. El texto resultante de las relaciones intertextuales se encuentra próximo al modelo, pero se transforma en otro texto, instalado en un marco genérico distinto del cuento, ya que responde a las convenciones y a la extensión propias de un microrrelato.<sup>9</sup>

9 Utilizamos aquí las ideas deleuzianas sobre el simulacro y la copia, por una parte; por otra, nos referimos concretamente a uno de los cinco tipos de transtextualidad o trascendencia textual del texto propuestos por Gérard Genette, la “transformación”. Este autor restringe el uso de la noción kristeviana de intertextualidad, que le sirve de base para su paradigma terminológico, al primero de los cinco tipos que propone; los otros cuatro son: el paratexto, la architextualidad, la metatextualidad y la hipertextualidad. La intertextualidad, según su perspectiva, se circunscribe a la relación de co-presencia entre dos o más textos, a la presencia efectiva de un texto en otro (cita, plagio, alusión). En tal aspecto el microrrelato no. 212 de Shua evoca más o menos explícitamente el cuento de Arreola, sin necesariamente citarlo. Así opera, en este caso, la relación de transformación entre el hipotexto (“El guardagujas”) y el hipertexto, el relato de Shua.

En la versión de Shua, la certeza de que nada habrá de quebrar las dulzuras de la espera, desvía el sentido del original –de Arreola– y lo acerca de otro modo a la obra de Kafka, cuyo gran tema es la interrupción, la interferencia que impide llegar a destino.<sup>10</sup> Sin embargo, la ironía desaloja toda incertidumbre del texto y lo distancia también del estilo kafkiano, consustanciado con el arte de narrar la suspensión y la postergación. Las relaciones se desarmonizan al producir la inversión de las marcas de origen, ofreciendo una versión deformada y desviada del original (festiva, anotaría Borges) que vuelve al origen, al precursor primario de la serie, a la estrella polar de la constelación: Kafka.

La relación entre el texto de Arreola y el de Shua es bastante particular y admitiría ser leída bajo la impronta de procedimientos escriturarios utilizados por Borges, de acuerdo con la teoría de Gérard Genette. Una de las operatorias textuales a la que más frecuentemente acude el escritor argentino es la transformación con fines serios, es decir, lo que Genette denomina transposición por condensación; ésta consiste en transformar el original por medio del resumen. La pregunta que nos suscita el texto de Shua es la siguiente: ¿Hasta qué punto la transformación alcanza fines lúdicos o serios? De hecho, si pensamos en las caracterizaciones de la transformación y de la imitación, que Genette ha estudiado en profundidad, estaríamos ante la presencia de un texto de sesgo irónico, pero que no es paródico ni caricaturesco, sino que fue escrito, según creemos, con la idea de homenajear a sus predecesores.

El modo de transformación producido en el texto no. 212 lo situaría en el dominio de la transposición, ya que habría posibilidades de leerlo como demolición paródica o satírica del modelo sino que, por el contrario, admite una lectura en la que se vislumbran el homenaje tierno a

---

Genette explica: “Hipertextualidad. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Como se ve en la metáfora se injerta y en la determinación negativa, esta definición es totalmente provisional. Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado [...] o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto [...] ‘habla’ de un texto [...] Puede ser de orden distinto, tal que B no hable de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo” (Genette 1989: 14).

10 Ricardo Piglia (2005) elabora una sugerente interpretación sobre el arte de la interferencia y la interrupción en Franz Kafka a partir de la correspondencia mantenida entre el escritor y Felice Bauer.



Arreola, y por extensión, a Kafka. Existe un polo de tensión en este relato condensado que se sostiene, por un lado, en la inversión y, por otro, en la continuación de la perspectiva con la que Arreola piensa o lee a Kafka. Decimos continuación, ya que tanto Arreola como Monterroso —la línea que hasta cierto punto sigue Shua— rescatan la dimensión humorística, las representaciones alegóricas del absurdo y las situaciones paradójales de la escritura y la biografía kafkianas.

## Bibliografía

- ARREOLA, Juan José (1985): *Confabulario*. Prólogo de Jorge Luis Borges. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- CALVINO, Italo (1995): *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- CASTAÑÓN, Adolfo (2000): "Magnitudes del jíbaro o de las formas breves en la literatura hispanoamericana contemporánea". En: *América sintaxis*. México, D.F.: Aldus, pp. 11-22.
- COHEN, Marcelo (1992): "Augusto Monterroso. El raro arte de la brevedad". *Clarín. Suplemento Cultura y Nación*. Buenos Aires, 10.09.1992, p. 4.
- DAHL BUCHANAN, Rondha (2001): "Entrevista a Ana María Shua. Buenos Aires, mayo de 1996 y setiembre de 1998. Actualizada en marzo de 2000". En: Dahl Buchanan, Rondha (ed.): *El río de los sueños. Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Washington: Interamer, pp. 305-326.
- DELEUZE, Gilles (1989): *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- JELIN, Julieta (2010): "Kafka en Argentina". En: *Hispanic Review*, 78, 2, pp. 251-273.
- KAFKA, Franz (1925): "La metamorfosis" (2ª parte). En: *Revista de Occidente* tomo ix, julio-agosto-septiembre de 1925, nº xxv, pp. 33-79.
- KRISTEVA, Julia (1978): *Semiótica* (2 vols.). Madrid: Fundamentos.
- Melero, Nina (2005/2006): "Los traductores de La metamorfosis". En: *Hieronymus Complutensis*, 12, pp. 86-91. <[http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/12/12\\_087.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/12/12_087.pdf)> (22.07.2015).
- MONTERROSO, Augusto (1987): *La letra e [Fragmentos de un diario]*. México, D.F.: Era.
- \_\_\_\_ (1989 [1981]): *Viaje al centro de la fábula*. México, D.F.: Era.
- \_\_\_\_ (1990a [1969]): *La oveja negra y demás fábulas*. México, D.F.: Era.
- \_\_\_\_ (1990b [1974]): *Movimiento perpetuo*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_ (1991 [1983]): *La palabra mágica*. México, D.F.: Era.
- \_\_\_\_ (1999 [1998]): *La vaca*. México, D.F.: Alfaguara.
- \_\_\_\_ (2002): *Pájaros de Hispanoamérica*. México, D.F.: Alfaguara.
- \_\_\_\_ (2003): *Literatura y vida*. México, D.F.: Alfaguara.

- PESTAÑA CASTRO, Cristina (1999): “¿Quién tradujo por primera vez “La Metamorfosis” de Franz Kafka al castellano?” En: Revista electrónica *Especulo*, 11, s.p.. <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero11/verwandl.html>> (22.07.2015).
- PIGLIA, Ricardo (2005): *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- SHUA, Ana María. (1996 [1984]): *La sueñera*. Buenos Aires: Alfaguara.
- SORRENTINO, Fernando (1997): “La metamorfosis que Borges jamás tradujo”. En: *La Nación* de Buenos Aires, 09.03.1997, 6ª, pp. 4.